

Xavier Daverat

collection eupalinos
série JAZZ ET MUSIQUES IMPROVISÉES
dirigée par Philippe Fréchet

Tombeau de John Coltrane

Éditions Parenthèses

Portrait de l'artiste en jeune parkérien

John Coltrane est d'abord un saxophoniste de l'après Charlie Parker, qui s'exprime pleinement dans un idiome be-bop. Le bop fait écrien aux débuts de Coltrane : il a joué du saxophone alto dans l'orchestre puis dans le sextette de Dizzy Gillespie¹. Les enregistrements auxquels le saxophoniste participe sont parsemés de compositions typiques du genre (WEEJA avec Elmo Hope, SUPER JET avec Tadd Dameron, C.T.A., un ensemble de thèmes joués avec Red Garland...). Cette insistance du be-bop demeure également vive dans le répertoire retenu plus tard par le saxophoniste, par exemple, dès les premières sessions pour Atlantic en 1959 : BE BOP de Dizzy Gillespie est au programme ; THE LATE LATE BLUES renvoie à Gene Ammons ; SOME OTHER BLUES est un blues aux tendances bop prononcées qui doit beaucoup à NOW'S THE TIME ; COUNTDOWN est une pièce virtuose permettant un travail d'articulation sur tempo rapide comme l'affectionnaient les boppers (c'est un thème classique joué avec Wilbur Harden plus d'un an auparavant et sur la grille duquel Coltrane composera FIFTH HOUSE) ; COUSIN MARY est une composition bop de simple facture. À l'imitation, encore, de ce que faisaient les boppers composant sur les enchaînements harmoniques des standards, Coltrane peut écrire à partir de thèmes préexistants (26-2, par exemple, démarquant CONFIRMATION, composition de Parker).

Dans ce contexte, le plus intéressant consiste à rechercher ce qui fait prémisses au jeu du Coltrane de la maturité en son début de carrière, des premières traces à l'imposition véritable d'un style. Toute tentative de fixer une date qui ferait passer du « jeune Coltrane » à la plénitude du jeu coltranien serait évidemment arbitraire : le parkérien en Coltrane ne cède pas brutalement la place à Trane. En évoquant le « jeune Coltrane », je me réfère aux quatre années 1955-1958 au cours desquelles le saxophoniste est essentiellement sideman : c'est le cas de façon régulière avec Miles Davis, bien sûr, dans le quintette puis le sextette du trompettiste, et avec Thelonious Monk durant quelques mois, mais aussi auprès de nombreux autres musiciens (Johnny Hodges, Earl Bostic, Dizzy Gillespie, Paul Chambers, Tadd Dameron, Mal Waldron, Red Garland, Sonny Clark...). C'est également au cours de ces années que se multiplient rencontres et disques collectifs à l'initiative du label

singulièrement décharnées de Henry Grimes, finesse de la diction et soutien rythmique très efficace poussant le tempo chez Oscar Pettiford).

À la différence du goût de Rollins pour le trio avec basse et batterie, la démarche de Coltrane ne va pas sans piano, et qui plus est sans un piano dont le jeu est intimement lié à l'art du saxophoniste : immutabilité de l'accompagnement de McCoy Tyner en cellules harmonico-rythmiques et larges coulées qui illuminent l'interprétation constituent un tissu solide et chatoyant qui doit servir de soubassement (cette conduite harmonique peut même s'appauvrir quand Tyner est remplacé par Alice Coltrane, le piano se contentant alors d'assurer une présence plus sommaire des harmonies). En même temps, le jeu du saxophoniste se lie à celui du batteur, dont la frappe, avec Elvin Jones, devient le moteur de l'expression coltranienne. Cet équilibre singulier est ainsi trouvé dans l'édification du quartette de Coltrane en 1961⁶². Mais, cette inscription du jeu de Coltrane sur le *drumming* et le rôle que ce dernier retient du piano sont en germe. Ainsi, on note l'habitude du saxophoniste de jouer avec des batteurs dont l'accompagnement est particulièrement soutenu : grande science de la ponctuation du jeu des souffleurs que manifeste Art Taylor (dans de nombreuses sessions pour Prestige), puissance de frappe et redistribution du rôle des éléments de la batterie chez Philly Joe Jones (battereur chez Miles Davis, mais que Coltrane retrouve aussi pour l'enregistrement de « Blue Train »). S'agissant des pianistes, il n'est pas indifférent que Coltrane ait collaboré souvent avec Red Garland. Pianiste de Miles Davis, bien sûr, celui-ci est aussi partenaire de Coltrane à de nombreuses autres occasions dans les enregistrements chez Prestige, dont la réalisation de TENOR MADNESS avec Rollins, mais aussi des sessions au cours desquelles le saxophoniste est l'invité de la formation du pianiste, ou quand celui-ci est pressenti sous le *leadership* de Coltrane. La retenue du jeu de Garland et son énoncé concis des accords, alliés à un sens mélodique sensible, confrontaient le jeune Coltrane à l'expérience d'une présence rigoureuse de l'harmonie, qu'il a tenté de « surdimensionner » dans son quartette.

Il n'y a dès lors pas, chez Coltrane, de véritables expériences en *pianoless trio* à la manière de Rollins. Seule la session enregistrée avec Earl May, le 16 août 1957, fait exception dans les enregistrements Prestige, et encore faut-il rappeler que c'est l'absence imprévue du pianiste qui en est à l'origine, et non le choix d'un tel effectif. Elle n'en est pas moins intéressante dans la confrontation à Rollins car, d'une part, elle confirme que Coltrane est engagé dans une direction très différente (suroccupation harmonique en lien à la virtuosité, flagrante dans SLOWTRANE, en profitant notamment du tempo plus lent de cette seconde version d'un blues baptisé également TRANE'S SLOW BLUES, qui permet de décupler le débit des notes) et, d'autre part, elle montre expressément que Coltrane tourne le dos à toute

⁶² Voir *infra*, chapitre 6, « Anatomie d'un quartette », p. 117.

préoccupation qui le rapprocherait de Rollins (pour I LOVE YOU, dont la mise en place avec séquence latine pourrait être rollinsienne, Coltrane préfère le solo directif). Il faut attendre la session du 24 octobre 1960 pour retrouver Coltrane en trio sans piano, avec l'absence de McCoy Tyner sur trois titres. Cette fois, plus profondément engagé encore dans la voie qu'il s'est assigné, Coltrane n'est soucieux que de la traversée des harmonies⁶³.

Postures

[1]

Une partie de la critique a pris comme habitude d'opposer John Coltrane et Sonny Rollins, prenant entre autres comme argument une période de retrait de ce dernier (à partir de la fin 1959, pour revenir, d'abord en jouant à la Jazz Gallery à l'automne 1961, puis en enregistrant « The Bridge » au début de l'année 1962⁶⁴) : « Sonny Rollins — n'ayons pas peur des mots — jaloux de l'ascendant de John Coltrane, n'a pu le supporter et, en conséquence, s'est retiré pour mieux revenir », disait Michel Poulain⁶⁵. Selon Michel Delorme, « aux prises avec des problèmes personnels, dans lesquels l'apparition de John Coltrane et d'Ornette Coleman tient certainement une place prépondérante, il opère une retraite de deux ans et demi⁶⁶ ». Ces conceptions peuvent être corroborées par les souvenirs de Miles Davis, alors que Coltrane a remplacé Rollins dans sa formation : « Il jouait déjà tellement bien qu'il a même poussé Sonny à changer son style — qui était fantastique —, à retourner à ses gammes. On l'a retrouvé quelquefois sur le pont de Brooklyn — c'est en tout cas ce qu'on m'a raconté —, qui cherchait un endroit tranquille pour travailler⁶⁷. » Et Alain Gerber, souscrivant à la thèse selon laquelle « il a été blessé par l'ascension coltranienne et [...] il se trouve dans la nécessité de féconder un univers concurrent⁶⁸ », décèle chez lui une attitude défensive qui consiste à éviter de parler de Coltrane ou à esquiver furtivement le sujet⁶⁹.

Rollins a réfuté cette analyse : « La presse nous a souvent présentés comme des rivaux et a prétendu que je me suis éclipsé de la scène musicale à cause de lui. Non. Je me suis retiré pour des raisons philosophiques

⁶³ On ne peut évidemment pas tenir les moments dans lesquels, auprès de Coltrane, le piano fait silence, pour une expérience du même type que l'enregistrement organisé dans une formation sans pianiste.

⁶⁴ Rollins, Sonny : « The Bridge », in Sonny Rollins, Black & White Series, Vol. 1, 741074/075, 1962.

⁶⁵ *Jazz Magazine*, n° 86, sept. 1962, p. 39.

⁶⁶ Notes de pochette du disque Rollins, Sonny : « Way Out West », *op. cit.*

⁶⁷ Davis, Miles et Troupe, Quincy, *Miles, l'autobiographie*, trad. Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989, p. 171. Miles, encore : « Quand Sonny Rollins est revenu de Lexington, Trane faisait désormais partie des meubles et avait définitivement pris sa place » (*ibid.*).

⁶⁸ Notes de pochette du disque Rollins, Sonny : « The Bridge », *op. cit.*

⁶⁹ Gerber, Alain, *Le Cas Coltrane, op. cit.*, pp. 85-86.

Free Trane

Chapitre 7

légèreté ou de côté aérien du jeu (Coltrane dit « *fleet* ») en écoutant la pianiste. Elle se contente de frapper les accords, statique, sans trop de personnalité, hésitant même à les enrichir, du début à la fin de *MY FAVORITE THINGS* au Vanguard, et sans jouer en soliste. Quand elle intervient en solo, son jeu se fait martelé, plus replié sur la répétition à partir des harmonies de base, et surtout étrangement étale d'un point de vue dynamique, excluant toute nuance ou tout dénivellé, ne s'autorisant aucun écart de langage ou oscillation de l'expression (un exemple saisissant est fourni par l'interprétation de *LEO* dans le concert japonais du 22 juillet 1966). En fait, son piano devient une sorte de caisse de résonance, réduit à une fonction d'amplification sonore, mais perdant toutes les richesses des coulées sonores et ruissellements arpégés de Tyner. Les moires mouvantes, les ondées irisées sont congelées au profit d'énonciations harmoniques monolithiques. Le tapis de notes tynérien n'y est plus une riche broderie mais une sorte de draperie monochrome. Il y a là une logique : c'est dorénavant au fourmillement et aux découpages des frappes d'Ali d'imposer une conduite qui réduit (diminue et affaiblit) la part harmonique. De manière spectaculaire, Alice Coltrane sera quasiment absente au Centre Olatunji, noyée dans la masse sonore, sur *MY FAVORITE THINGS*.



Revenant sur l'expérience du quartette, McCoy Tyner affirmait que « Coltrane ne s'est jamais imposé comme un leader, [n'] a jamais donné de fil conducteur, de direction à suivre. Notre seul mot d'ordre a toujours été : jouer, jouer jusqu'à plus soif, les uns pour les autres, les uns en fonction des autres⁵³ ». Par quoi vient s'affirmer que la plénitude, l'ampleur d'un épanouissement complet, quoiqu'il fût inhérent à la recherche d'un équilibre organisationnel, pourrait néanmoins laisser une large part à l'imprémedité.

« On n'a rien fait de plus free depuis Trane », disait Tony Williams¹. Une *doxa* tient Coltrane comme participant du mouvement free. Pour Miles Davis, nul doute qu'il en ait été une figure dominante : « Sa mort a créé un certain chaos dans la “*free thing*”, dont il était le leader. Pour tous les musiciens qui s'en réclamaient, il était une sorte de Bird, un dieu. À sa mort, il s'est produit la même chose que pour Bird — avec tous ces musiciens be-bop qui comptaient que Bird leur indique une orientation, même s'il était lui-même désorienté depuis des années. Ornette Coleman était toujours là, certains se sont tournés vers lui. Mais pour la plupart, c'était Trane le phare. Après son départ, on aurait dit des gens perdus dans une barque en plein océan sans boussole ni rames. Ce qu'il représentait musicalement semblait s'être évanoui avec lui. Même si certains de ses disciples ont continué de répandre sa parole, [c'était] devant des auditoriums de plus en plus réduits². »

Pourtant, si l'on écoute l'enregistrement d'*ASCENSION*, réalisé avec des interprètes alors issus de la nouvelle scène du free et considéré généralement comme le seuil du free jazz chez Coltrane³, on constate que le saxophoniste n'y évolue qu'entre les modes phrygien et éolien. C'est un fait : Coltrane ne transgresse pas un ordre modal préétabli pour renoncer à toute attache (un indice de cette fixation modale pouvait d'ailleurs être relevé auparavant lorsque, dans *MILES' MODE*, Coltrane ne franchit pas le cap de l'atonalité, comme aurait pu y inviter le thème construit sur deux séries de notes). Auparavant, d'ailleurs, Coltrane éprouve le besoin de baliser ses interventions, comme si, malgré une conquête de l'espace harmonique, des bornes devaient être placées : dans *GIANT STEPS*, il joue sur le couple dominante / tonique par-delà le déroulement de l'enchaînement harmonique ; dans l'exercice de la modalité, il affectionne la bitonalité, c'est-à-dire l'usage simultané de deux tonalités⁴ qui permet, par oscillation de l'une à l'autre, un jeu *inside* et *outside* selon l'expression anglo-saxonne, soit *en dedans* et *en dehors* des harmonies préétablies (il s'agit de radicaliser une superposition d'accords, que la technique bop induisait déjà : improvisation par l'usage de notes étrangères à la gamme correspondant à l'accord comme l'affectionne Dizzy Gillespie, substitutions, altérations ; systématisation des superpositions comme support d'improvisation, selon une formule typique du hard bop ; enfin, prolongation de ces caractéristiques dans le contexte

⁵³ Discoscopie de McCoy Tyner, *op. cit.*



Seconde partie

Parages, silhouettes

contextes, comme le montrent les six duos distincts de « Patiences », intitulé que l'on pourrait prendre au sens du jeu de « réussites » basé sur l'aléa des combinaisons qui se présentent. Plus encore, cet art combinatoire est au cœur du discours de Jaume, parsemé d'allusions, citations, renvois, y compris dans ses enregistrements au saxophone seul (« Le Collier De La Colombe » ; UN SOIR RUE SAINT JAUME, « Saxanimalier » ; « Transmusique »). On note aussi, au demeurant en partant du solo intégral, l'originalité des découpes rythmiques de Jaume, qui lui permettent de fédérer l'ensemble de ses références. En découle la réussite des enregistrements avec un percussionniste (grands cercles tracés par le saxophone mêlés aux percussions dans OISEAU LIBRE, « Alliance ») ou un batteur (profitant de la singularité d'articulation du jeu de Daniel Humair, « Pépites »). L'écriture de Jaume peut aussi répercuter ses obsessions rythmiques (CÉZANNE, « Musique pour 8 : L'Oc »), qu'il assouvit parfois dans l'ajointement en mixtures hétérogènes de la musique contemporaine et du free (« Musique Pour 3 & 8 : Errance »). Mais c'est également cette singularité d'un point de vue rythmique qui permet à Jaume de se lover dans le jeu horizontal et libre de Jimmy Giuffrè ou de participer à des effets de disjonctions et retrouvailles en petites séquences serrées avec Joe McPhee (« Tales And Prophecies »). Enfin, le côté extraverti du jeu, la vibration expressive imprimée à l'anche et la sonorité poussée parfois jusqu'à s'érailler (Shepp surgit-il au détour de QUALETI BANA FADIA, « Bissau » ?) font d'André Jaume un musicien extrêmement chaleureux.

○ Collectif : « Transmusique », 1980. — Giuffrè, Jimmy : « Talks And Plays... », 1992. — Giuffrè, Jimmy & Jaume, André : « Live In Paris », 1987 ; « Momentum », 1988 ; (with guest Joe McPhee) « River Station », 1991. — Humair, Daniel & Jaume, André : « Pépites », 1987 — Jaume, André : « Le Collier De La Colombe », 1978 ; « Saxanimalier », 1979 ; « Musique pour 8 : L'Oc », 1981 ; « Patiences », 1980-1983 ; « Musique Pour 3 & 8 : Errance », 1983 ; « Cinoche », 1989 ; « Something » 1990 ; « Merapi », 1996 ; « Bissau », 1996 ; « Clarinet Sessions », 1996. — Jaume, André & Medeshi, John : « Team Games », 1994. — Jaume, André & Raharjo, Sapto : « Borobudur Suite », 1995. — Jaume, André & Soler, Alain : « Alliance », 2002 ; « Hymnesse », 2009. — McPhee, Joe : « Tales And Prophecies » Hat Hut 28 12, 1980. — Three Windows + 2 : « A Portrait Of Jimmy Giuffrè », 1998.

JEANNEAU, François : ss, ts, fl, ss, clav (1935). Pionnier de la scène free en France (avec François Tusques, Michel Portal, Beb Guérin, etc.), François Jeanneau a eu une activité importante sur la scène du jazz, tant par ses multiples expériences (la réunion du trio avec Daniel Humair et Henri Texier demeure un moment décisif de sa carrière) que ses activités plus institutionnelles (il fut le premier directeur de l'Orchestre National de Jazz et le créateur du département jazz du Conservatoire National Supérieur de Musique). Il évolue dans une perspective qui doit beaucoup au Coltrane et au Rollins des années cinquante, avec quelques percées assez libres mais toujours prises dans des interventions solidement charpentées. On note, chez Jeanneau, l'égale intensité d'émission avec laquelle il joue sur les différents registres (ce qui était aussi une préoccupation coltraniennne), le constant souci de l'architecture des phrases, le respect de l'équilibre entre le maintien du port saxophonique et la licence de l'invention. Son ténor est toujours plein d'allant sur des phrases cambrées (LE LYNX, « Techniques Douces »). Il donne, au soprano, la pleine mesure d'un talent qui se nourrit de tradition : le jeu est toujours vif (TOI, MOI, LUI, « Flench Wok »), sinueux avec parfois des vrilles plus prononcées (AUTREFOIS LES BALEINES, O'KUNIDE, « Techniques Douces ») ou en vaguelettes (DOUBLE MESSIEURS, « Estramadure »). Il peut se faire plus cassant (ALERTE 3, « Quand Se Taisent Les Oiseaux ») ou violemment piquant (TOURMENTES, *ibid.*) ; mais il est parfois nonchalant (RAMPOON, « Akagera »), alangui et émouvant (L'ŒIL DU CYCLONE, L'EMBEILLE, « Quand se taisent les oiseaux »). Une sonorité assez épaisse donne à son jeu une chaleur qui contrebalance des contours volontiers abrupts et participe du caractère attachant de son jeu.

○ Humair, Daniel / Jeanneau, François / Texier, Henri : sans titre, 1979 ; « Akagera », 1980. — Jeanneau, François : « Une Bien Curieuse Planète », 1975 ; « Techniques Douces », 1976 ; « Pandemonium », 1988 ; « Taxiway », 1989 ; « Update 3.3 », 1990 ; « Rencontre », 1991 ; « A Love Affair In Clermont-Ferrand », 1993 ; « Connection », 1999 ; « Eleven », 2002 ; « Quand Se Taisent

Les Oiseaux », 2007. — Muvien, Jean-Philippe / Humair, Daniel / Jeanneau, François / Viret, Jean-Philippe : « Flench Wok », 2004. — Orchestre National de Jazz : sans titre, 1986. — Le POM : sans titre, 1997 ; « Estramadure », 1999. — Quatuor de Saxophones : « Double Messieurs », 1981 ; « Mad Sax 2 », 1982. — Rava, Enrico / Jeanneau, François / Sellin, Hervé / Méchali, François / Ceccarelli, André : « Tribute To Mingus », 1992. — Thollot, Jacques : « Cinq Hops », 1978.

JEFFERSON, Carter : ss, ts, fl (1945-1994). Venant de la soul music et du rhythm 'n' blues — il a accompagné The Temptations, The Supremes et Little Richard —, Carter Jefferson passe deux ans chez Mongo Santamaria et joue brièvement avec les Jazz Messengers avant de devenir le partenaire de Woody Shaw pendant près de trois ans. C'est auprès du trompettiste, et en public, qu'on a le mieux l'occasion d'apprécier l'influence très coltraniennne de son phrasé (IN A CAPRICORNIAN WAY, « Stepping Stones »), qui s'inscrit parfaitement dans un hard bop très connoté (SEVENTH AVENUE ou, plus encore, ESCAPE VELOCITY avec une intervention soliste purement coltraniennne, tellurique dès le début, *ibid.*) et souscrit même aux démarrages flottants à la manière de Trane (LEGEND OF CHEOPS, « Live », Vol. 2), d'autant que le contexte *live* permet de longues interprétations en pleine liberté (ISABEL THE LIBERATOR, *ibid.*)³². Il n'a réalisé qu'un disque sous sa direction, avec Terumasa Hino (tp, fh), Harry Whitaker ou John Hicks (p), Clint Houston (b), Victor Lewis (dm) et Steve Thornton (perc).

○ González, Jerry : « Rumba Para Monk », 1988 ; « Moliendo Café », 1992. — Jefferson, Carter : « The Rise Of Atlantis », 1978. — Shaw, Woody : « Rosewood », 1977 ; « Live », Vol. 1 & 2, 1977 ; « Stepping Stones. Live At The Village Vanguard », 1978.

JONES, Bobby : ss, ts, cl (1928-1980). Professionnel à dix-huit ans, Bobby Jones, qui a beaucoup joué comme musicien de studio, ne se fait vraiment connaître sur la scène du jazz que lorsqu'il rejoint la formation de Charles Mingus entre 1970 et 1972. L'extrême aridité de son emploi du saxophone, alliée à un côté tendu de l'expression, peuvent parfois renvoyer à Coltrane, auquel il a d'ailleurs expressément rendu hommage (THANKS TO TRANE, « The Arrival Of Bobby Jones »), mais sans qu'on puisse déceler dans ses interprétations autre chose que des connivences très ponctuelles (ONLY BLUE, « Hill Country Suite »).

○ Jones, Bobby : « The Arrival Of Bobby Jones », 1972 ; « Hill Country Suite », 1974. — Mingus, Charles : « Statements », 1970 ; « Charles Mingus In Paris », 1970 ; (and friends) « In Concert », 1972.

LABARBERA, Pat : ss, as, ts, fl (1944). Établi au Canada, Pat LaBarbera vit l'influence de Coltrane de façon plus directe que quelques-uns de ses contemporains, même si les traces d'un coltranisme « au second degré » peuvent se déceler dans des tournures héritées de Joe Henderson (qui fut l'un de ses professeurs, avec Joe Allard et Joe Viola). Coltrane est célébré sans ambiguïté lorsque LaBarbera est *sideman* d'Elvin Jones, la fidélité entre les deux hommes s'étant perpétuée, à compter de 1975, pendant de longues années. Les plus de vingt-six minutes d'interprétation de A LOVE SUPREME au Japon (les deux premières parties : ACKNOWLEDGEMENT et RESOLUTION, « Dear John C. ») ou le répertoire joué par ailleurs (HARMONIQUE et BROTHER JOHN, « Brother John ») en constituent les emblèmes... Mais, même en pareil contexte, tout n'est pas réductible à la seule constatation du coltranisme : si LaBarbera est proche de Coltrane par ses suspensions modales, il s'en éloigne, par exemple, en s'abstenant de parcourir systématiquement l'entière tessiture, et possède une sonorité moins volumineuse que celle de son aîné. Plus généralement, c'est le Coltrane de la seconde moitié des années cinquante qui transparaît d'abord chez le saxophoniste, les formes plus tardives de l'art coltranienn venant se greffer sur le fond de jeu ainsi déterminé : grande puissance du dire (IT'S EASY TO REMEMBER, « Live At The Village Vanguard »), interprétations bien charpentées avec des tournolements occupant tout l'espace (FOR

³² Les troisième et quatrième volumes de la série sont tirés d'un autre concert, au Keystone Corner en 1981, sans Jefferson.

TOMORROW, «Love And Peace»), longue joute avec Frank Foster³³ (SONG OF REJOICING, «The Main Force»), profération derrière le blues (YOURS OR MINE OR BLUES), ballade transportée (HOUSE THAT LOVE BUILT, «Love And Peace») et belle attaque directive (WHILE MY LADY SLEEPS) dans un enregistrement avec Randy Brecker («Crossing The Line»). De surcroît, l'homme de grand orchestre que fut LaBarbera (en début de carrière avec plusieurs années chez Buddy Rich, mais aussi dans la formation de son frère John et celle de Dave McMurdo) sait calibrer ses interventions, et particulièrement en canaliser l'énergie. Dans quelque contexte qu'il évolue, il n'a jamais perdu en rigueur et en art de l'architecture du choral : construction équilibrée, variations sur une tension soutenue, phrases coudées, poussées à l'aigu, souillure des notes, etc. font de son intervention sur FOOTPRINTS un modèle que chaque saxophoniste devrait connaître («Virgo Dance»).

© Houghton, Steve : «Live At The Senator», 2004. — Jones, Elvin : «Dear John C.», 1965 ; «The Main Force», 1976 ; «Love And Peace», 1978 ; «Remembrance», 1978 ; «The Elvin Jones Music Machine», Vol. 1 & 2, 1978 ; «Live In Japan», Vol. 2, 1978 ; «Brother John», 1982 ; «Live At The Village Vanguard», 1984 ; «Live At Pit Inn», 1985. — LaBarbera, Joe / LaBarbera, Pat / Swainson, Neil / Thompson, Don : «JMOG (Jazzmen On The Go)», 1992. — LaBarbera, Pat : «Pass It On», 1976 ; «The Wizard», 1978 ; «The Meeting», 1979 ; «Necessary Evil», 1981 ; «Virgo Dance», 1987 ; «Deep In A Dream», 2003 ; «Crossing The Line», 2004. — Noto, Sam : «2-4-5», 1986. — Rich, Buddy (big band) : «The New One», 1968 ; «Buddy & Soul», 1969 ; «No Jive», 1970 ; «Time Being», 1971 ; «Stick It», 1972 ; «The Roar Of '74», 1974.

LANCASTER, Byard : ss, as, fl (1942). Byard Lancaster possède une énergie à toute épreuve, porte haut un phrasé dense, au plus loin du souffle, avec un timbre à la fois apprêté et graveleux (THE HEREAFTER, «Heaven On Earth»). Il fait percer au sein des musiciens de la *loft generation* le versant lyrique de Coltrane, le mixant avec des atours nés de l'avant-garde. Trois traces coltraniennes sont tangibles dans son jeu. D'une part, il réactive le challenge du solo performatif, par exemple au cours d'une session, éditée sur deux disques, réalisée avec une formation sans piano mais à deux contrebasses, avec une puissance indéfectible du jeu sur toute la durée d'ANCESTRAL LINK HOTEL («Ancestral Link Hotel») et une extraordinaire hardiesse de l'interprétation de la composition de Coltrane MR. P.C. («Pam Africa»). D'autre part, partant de torsions qui doivent beaucoup à Coltrane (PHILLY JAZZ II, «Worlds»), Lancaster dépêche volontiers ses lignes d'improvisation. Sa relecture de MY FAVORITE THINGS est à la fois respectueuse (usage du soprano, recours aux trilles) et distancée dans la découpe fébrile de la phrase («Worlds»), sectionnement qui évolue en quelque sorte au-delà de la «fractale» de «Sun Ship»³⁴ jusque dans les spasmes d'un braillement (MARY ANN, «Documentation : The End Of A Decade»). Il en découle un jeu parfois anguleux qui annonce le collectif M-Base, en germe dans les subtils entremêlements entre les parties de Lancaster et celles de Steve Coleman, auprès de Doug Hammond (SPACE AND THINGS (SUITE) : SPELL DANCE - MENO MOSSO, «Spaces»). Enfin, il ne dédaigne pas prolonger la déploration coltranienne : les «enfants de John» ne peuvent être que ceux de Coltrane au vu de la forme cantilène développée sur un tempo lancinant, scandé par une battue découpée d'Eric Gravatt (JOHN'S CHILDREN, «It's Not Up To Us»), cependant qu'il prolonge par exemple cet art de la plainte dans son association avec Ken Terroade (AN EVEN BREAK (NEVER GIVE A SUCKER), «An Even Break (Never Give A Sucker)»).

On ne s'étonne pas de relever dès lors, chez Lancaster, un éclatement des formes : fortes tensions quand il se mesure à Charles Brackeen (DANCERS OF JOY, «Eye On You»), côté charnel inattendu d'une formation «électro» (Mars 2 Earth : Toshi Makihara, perc, voc ; Vito Ricci, g, perc ; Eric Ross, clav, theremin, «Red Planet»)

³³ Il est intéressant d'entendre LaBarbera confronté à Frank Foster, lequel, loin d'une inspiration coltranienne, s'efforce de dispenser une énergie équivalente et de moduler «à la manière de» sans être coltraniennement (également sur «Dear John C.»).

³⁴ Voir *supra*, chapitre 7, «Free Trane», p. 148.

ou intervention à la fois audacieuse et d'une extrême pureté avec le violoncelliste David Eyges (A BIRD EYE VIEW (OF THE WORLD)). Il faut ajouter que le blues et la soul music sont des préoccupations essentielles du saxophoniste, qu'il s'agisse d'enregistrer avec un bluesman (solo déchirant sur MY OWN TEARS, «Copeland Special») ou d'en répandre les saveurs en d'autres contextes, et que des influences africaines («Ancestral Link Hotel») ou caribéennes («A» Heavenly Sweetness») se sont progressivement ajoutées à ses sources d'inspiration, conduisant parfois à des interprétations hors du commun (très étonnant PEOPLE FROM ZIMBABWE, «Philadelphia Spirit In New York»).

© Copeland, Johnny : «Copeland Special», 1981. — Dixon, Bill : «Intents And Purposes», 1967. — Eyges, David : «Crossroads», 1981. — Eyges, David & Lancaster, Byard : «Arrow», 1981 ; «Lightnin' Strikes!», 1988. — FONKSQUISH : «Useless Education», 2008. — Greene, Burton : «Presenting Burton Greene», 1966. — Hammond, Doug : «Spaces», 1982. — Jackson, Ronald Shannon (Decoding Society) : «Eye On You», 1981 ; «Nasty», 1981. — Jamal, Khan : «Infinity», 1984 ; «Black Awareness», 2005. — Lancaster, Byard : «It's Not Up To Us», 1968 ; «Live At Macalester College», 1971 ; «Funny Funky Rib Grib», 1974 ; «Documentation : The End Of A Decade», 1979 ; «Worlds», 1993 ; «Pam Africa», 2002 ; «Ancestral Link Hotel», 2005 ; «A» Heavenly Sweetness», 2006. — Lancaster, Byard / Pope, Odean / Crocket, Ed / Mitchell, J. R. : «Philadelphia Spirit In New York», 2001. — Mars 2 Earth : «Red Planet», 2001. — Murray, Sunny : sans titre, 1966 ; «An Even Break (Never Give A Sucker)», 1969 ; (The Untouchable Factor) «Charred Earth», 1977 ; «Change Of The Century Orchestra», 1987. — Pope, Odean : «Ponderer», 1990. — Watts, Marzette : «Backdrop For Urban Revolution», 1966. — Young, Larry : «Heaven On Earth», 1968.

LAND, Harold : ts (1928-2001). Harold Land, «un des grands héros sous-estimés du ténor» selon Red Mitchell³⁵, est sous double influence de Coleman Hawkins et Lucky Thompson : il retient non seulement le langage classique mais aussi l'art de l'encorbellement du premier et la limpidité du propos du second, et transcende l'ensemble dans une manière assez exceptionnelle de poser le jeu. Mais, à l'instar de Hawkins, Land est attentif à l'évolution du jazz. Ainsi, il intègre dans son jeu quelques éléments du be-bop dès qu'il connaît Parker, puis s'imprègne de tournures du hard bop ce qui, naturellement, l'amène à Coltrane. De cet ecuménisme découle une multitude de rencontres : quintette de Max Roach-Clifford Brown (où il précède Rollins), Bobby Hutcherson, Blue Mitchell, etc., aussi bien que les contextes californiens... Possédant une manière de chanter en y impliquant toute l'émission du son, héritage sans partage de Coleman Hawkins (qui fait au demeurant bon ménage avec Bill Evans : NOBODY ELSE BUT ME, «From The 70's»), il improvise plutôt sur des formes ondoyantes et développe une expression flottante. Mais il s'ensuit très vite, par exemple chez Curtis Counce, une certaine sinuosité de la phrase (MIA, «Landslide») propice à l'accueil d'un discours plus replet, une manière de prolonger quelques notes qui annoncent des atours légèrement incantatoires, mais aussi une profonde ferveur qui se manifeste excellemment sur le blues (SARAH, *ibid.*) et la ballade, sur laquelle l'articulation est toujours remarquable (I CAN'T GET STARTED, «Carl's Blues»).

S'il n'avait pas vocation à devenir vraiment un saxophoniste coltraniennement, Land développe toutefois des inflexions et un jeu sinueux — revenir, dès son premier enregistrement en leader, à la façon de se dandiner sur THE FOX («The Fox») — qui lui ont permis d'accueillir des caractères du jeu de Trane, au contact desquels il s'exprime parfois avec plus de véhémence qu'à l'accoutumée. Le phénomène est patent au début des années soixante-dix, période au cours de laquelle le coltranisme triomphe, par exemple avec le vibraphoniste Bobby Hutcherson, dans les découpages nerveux et la force motrice déployée sur RUTH («Spiral») ; il recherche presque un mimétisme coltraniennement, comme dans un enregistrement au festival de Ljubljana : violent, incantatoire sur THE CREATORS, aidé par le piano tynérien de Hal Galper, il pousse des phrases scandées jusqu'aux stridences de l'aigu («Live At The Festival»). Plus tard, on s'aperçoit qu'il est revenu — même dans une dynamique coltraniennement (SHORT STUFF,

³⁵ Propos recueillis par Jérôme Reese, *Jazz Hot*, n° 385, juin-juillet 1981, p. 23.

Enregistrements de John Coltrane



- _____ 10 janvier 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Donald Byrd (tp), Red Garland (p), Paul Chambers (b),
 Louis Hayes (dm).
 LUSH LIFE ; THE BELIEVER ; NAKATINI SERENADE ; COME RAIN OR COME SHINE ;
 LOVER
- _____ 4 février 1958, Columbia, 30th Street Studio, New York :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Cannonball Adderley (as), Red Garland (p),
 Paul Chambers (b), « Philly » Joe Jones (dm).
 TWO BASS HIT (alt.) ; TWO BASS HIT ; STRAIGHT NO CHASER (alt.) ; STRAIGHT NO
 CHASER ; MILESTONES (MILES) (alt.) ; MILESTONES (MILES)
 → Session donnée parfois faussement le 2 avril 1958. Le même jour : BILLY BOY en trio.
- _____ 7 février 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Art Taylor (dm).
 RUSSIAN LULLABY ; THEME FOR ERNIE ; YOU SAY YOU CARE ; GOOD BAIT ; I WANT TO
 TALK ABOUT YOU
- _____ 4 mars 1958, Columbia, 30th Street Studio, New York :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp, p*), John Coltrane (ts), Cannonball Adderley (as, sauf*),
 Red Garland (p), Paul Chambers (b), « Philly » Joe Jones (dm).
 DR. JACKLE (DR. JEKYLL) ; SID'S AHEAD* ; LITTLE MELONAE°
 → Session donnée parfois faussement le 3 avril 1958.
- _____ 7 mars 1958, Van Gelder Studio, Hackensack, NJ :
KENNY BURRELL WITH JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Kenny Burrell (g), Tommy Flanagan* (p), Paul Chambers* (b),
 Jimmy Cobb* (dm).
 LYRESTO* ; WHY WAS I BORN ? ; FREIGHT TRANE* ; I NEVER KNEW* ; BIG PAUL*
- _____ 13 mars 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
WILBUR HARDEN QUINTET
 John Coltrane (ts), Wilbur Harden (fh), Tommy Flanagan (p), Doug Watkins (b),
 Louis Hayes (dm).
 WELLS FARGO ; WELLS FARGO (alt.) ; WEST FORTY SECOND STREET ; E.F.F.P.H. ; SNUFFY ;
 RHODOMAGNETICS ; RHODOMAGNETICS (alt.) ; COUNTDOWN ; COUNTDOWN (alt.)
- _____ 26 mars 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE WITH RED GARLAND TRIO
 John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Art Taylor (dm).
 RISE AND SHINE ; I SEE YOU FACE BEFORE ME ; IF THERE IS SOMEONE LOVELIER THAN
 YOU ; LITTLE MELONAE ; BY THE NUMBERS
- _____ 13 mai 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
WILBUR HARDEN SEXTET
 John Coltrane (ts), Wilbur Harden (tp, fh), Curtis Fuller (tb), Howard Williams (p),
 Alvin Jackson (b), Art Taylor (dm).
 B.J. (take 1) ; B.J. (take 2) ; B.J. (take 3) ; ANEDAC ; ONCE IN A WHILE

- _____ 17 mai 1958, Café Bohemia, New York :
MILES DAVIS QUINTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Bill Evans (p), Paul Chambers (b),
 « Philly » Joe Jones (dm).
 BYE BYE BLACKBIRD ; FOUR (FOUR PLUS ONE MORE) ; WALKIN' (ROLLIN' AND
 BLOWIN') ; TWO BASS HIT (un.) ; MILESTONES
 → IT NEVER ENTERED MY MIND, du même concert, est enregistré sans Coltrane.
 Présentations par Leonard Feather et Dan Morgenstern (programme radio Bandstand).
- _____ 23 mai 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Donald Byrd (tp), Red Garland (p), Paul Chambers (b),
 Art Taylor (dm).
 BLACK PEARLS ; LOVER COME BACK TO ME ; SWEET SAPPHIRE BLUES
- _____ 26 mai 1958, Columbia, 30th Street Studio, New York :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Julian « Cannonball » Adderley (as, sauf*),
 Bill Evans (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 ON GREEN DOLPHIN STREET ; FRAN-DANCE (alt.) ; FRAN-DANCE ; STELLA BY
 STARLIGHT* ; LOVE FOR SALE
- _____ 25 juin 1958, New York :
MICHEL LEGRAND & HIS ORCHESTRA
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Phil Woods (as), Jerome Richardson (bs),
 Herbie Mann (fl), Eddie Costa (vb), Barry Galbraith (g), Bill Evans (p),
 Paul Chambers (b), Kenny Dennis (dm), Michel Legrand (arr, dir).
 WILD MAN BLUES ; 'ROUND MIDNIGHT ; JITTERBUG WALTZ
- _____ 29 juin 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
WILBUR HARDEN SEXTET
 John Coltrane (ts), Wilbur Harden (tp, fh), Curtis Fuller (tb), Tommy Flanagan (p),
 Al Jackson (b), Art Taylor (dm).
 DIAL AFRICA ; DIAL AFRICA (alt.) ; OOMBA ; GOLD COAST ; TANGANYIKA STRUT
 → Session donnée parfois le 24 juin.
- _____ 30 juin 1958, Spotlight Lounge, Washington DC :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Julian « Cannonball » Adderley (as),
 Bill Evans (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 WALKIN' ; ALL OF YOU ; 'ROUND MIDNIGHT
 → Session parfois donnée le 9 août 1958.
- _____ 3 juillet 1958, Newport Jazz Festival, Rhode Island :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Cannonball Adderley (as, sauf*), Bill Evans (p),
 Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 AH-LEU-CHA ; STRAIGHT NO CHASER ; FRAN-DANCE ; TWO BASS HIT ; BYE BYE
 BLACKBIRD* ; THE THEME
 → L'édition originale indique faussement Wynton Kelly au piano.

- _____ 11 juillet 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Wilbur Harden (tp, fh), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 SPRING IS HERE ; INVITATION ; I'M A DREAMER AREN'T WE ALL ? ; LOVE THY NEIGHBOR ; DON'T TAKE YOUR LOVE FROM ME ; STARDUST ; MY IDEAL ; I'LL GET BY
- _____ 9 septembre 1958, Plaza Hotel, New York :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Cannonball Adderley (as, sauf*), Bill Evans (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 IF I WERE A BELL* ; OLEO ; STRAIGHT NO CHASER (JAZZ AT THE PLAZA) ; THE THEME
 → Sur MY FUNNY VALENTINE, enregistré lors du même concert, ni Adderley ni Coltrane ne jouent. Une jam session du même jour, dans le même lieu, aurait réuni Lee Morgan (tp), John Coltrane (ts), Billy Strayhorn (p), Sam Jones et Jimmy Woode (b), « Philly » Joe Jones (dm) sur deux interprétations, dont LULLABY OF BIRDLAND.
- _____ 11 septembre 1958, The Five Spot, New York :
THELONIOUS MONK
 Thelonious Monk (p), John Coltrane (ts), Ahmed Abdul-Malik (b), Roy Haynes (dm).
 CREPUSCULE WITH NELLIE ; TRINKLE TINKLE ; I MEAN YOU ; IN WALKED BUD ; EPISTROPHY
 → Sur la date d'enregistrement de cette session, voir *supra* chap. 4, « Souveraineté de John W. Coltrane », note 11. RUBY, MY DEAR et NUTTY, publiés in « Complete Live At The Five Spot » (Grambit) proviendraient de la même soirée.
- _____ 12 septembre 1958, New York :
GEORGE RUSSELL AND HIS ORCHESTRA
 Art Farmer, Doc Severinsen, Ernie Royal (tp), Bob Brookmeyer (vtb), Frank Rehak, Tom Mitchell (tb), Hal McKusick (as), John Coltrane (ts), Sol Schlinger (bs), Bill Evans (p), Barry Galbraith (g), Milt Hinton (b), Charlie Persip (dm), Jon Hendricks (narrator), George Russell (dir.).
 MANHATTAN
- _____ 13 octobre 1958, New York :
CECIL TAYLOR QUINTET
 John Coltrane (ts), Kenny Dorham (tp), Cecil Taylor (p), Chuck Israels (b), Louis Hayes (dm).
 SHIFTING DOWN ; LIKE SOMEONE IN LOVE ; JUST FRIENDS ; DOUBLE CLUTCHING
 → CARAVAN resterait inédit.
- _____ 1^{er} novembre 1958, Spotlight Lounge, Washington DC :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), Julian « Cannonball » Adderley* (as), John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 WEIRDO (SID'S AHEAD)* ; BYE BYE BLACKBIRD ; STRAIGHT NO CHASER*
- _____ novembre 1958, New York :
RAY DRAPER QUINTET
 John Coltrane (ts), Ray Draper (tu), John Maher (p), Spanky DeBrest (b), Larry Richie (dm).
 ESSIE'S DANCE ; DOXY ; I TALK TO THE TREES ; YESTERDAYS ; OLEO ; ANGEL EYES

- _____ 26 décembre 1958, Rudy Van Gelder's Studio, Hackensack, NJ :
JOHN COLTRANE ALL STARS
 John Coltrane (ts), Freddie Hubbard* (tp), Red Garland (p, sauf °), Paul Chambers (b), Art Taylor (dm).
 DO I LOVE YOU BECAUSE YOU'RE BEAUTIFUL* ; THEN I'LL BE TIRED OF YOU* ; SOMETHING I DREAMED LAST NIGHT* ; BAHIA ; GOLDSBORO EXPRESS° ; TIME AFTER TIME
- _____ 3 janvier 1959, Birdland, New York :
MILES DAVIS SEXTET
 Miles Davis (tp), Julian « Cannonball » Adderley (as), John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), « Philly » Joe Jones (dm).
 BAG'S GROOVE ; ALL OF YOU
 → Certaines sources indiquent Wynton Kelly au piano. Programme radio Bandstand.
- _____ 15 janvier 1959, Atlantic Studios, New York :
MILT JACKSON & JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Milt Jackson (vb), Hank Jones (p), Paul Chambers (b), Connie Kay (dm).
 STAIRWAY TO THE STARS ; THE LATE LATE BLUES ; BAGS AND TRANE ; THREE LITTLE WORDS ; THE NIGHT WE CALLED IT A DAY ; BE-BOP ; BLUES LEGACY ; CENTERPIECE
- _____ 3 février 1959, Universal Studio B, Chicago, Ill. :
CANNONBALL ADDERLEY QUINTET
 Julian « Cannonball » Adderley (as), John Coltrane (ts), Wynton Kelly (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 GRAND CENTRAL ; THE SLEEPER ; WABASH ; YOU'RE A WEAVER OF DREAMS ; LIMEHOUSE BLUES ; STARS FELL ON ALABAMA
- _____ 2 mars 1959, Columbia, 30th Street Studio, New York :
MILES DAVIS
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Bill Evans (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 BLUE IN GREEN
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Julian « Cannonball » Adderley (as), Bill Evans (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 SO WHAT
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Julian « Cannonball » Adderley (as), Wynton Kelly (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 FREDDIE FREELOADER
 → Les éditions « Complete Columbia Recordings », 1955-1961 (Columbia 65833, Mosaic MQ9-191) publient un faux départ de FREDDIE FREELOADER.
- _____ 26 mars 1959, Atlantic Studios, New York :
JOHN COLTRANE
 John Coltrane (ts), Cedar Walton (p), Paul Chambers (b), Lex Humphries (dm).
 GIANT STEPS (alt.) ; NAIMA (alt.) ; LIKE SONNY (alt.)
 → Session donnée initialement le 1^{er} avril. Les éditions « The Heavyweight Champion, The Complete Atlantic Recordings » (Rhino/Atlantic 8122-71984-2) et de « Alternate Takes » (Atlantic SD 1668), entre faux départs, versions incomplètes et alt. takes, publient au total huit prises de GIANT STEPS, six prises de NAIMA et neuf prises de LIKE SONNY.
- _____ 2 avril 1959, Robert Herridge Theater Show, CBS Studio, New York :
MILES DAVIS QUINTET
 Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Wynton Kelly (p), Paul Chambers (b), Jimmy Cobb (dm).
 SO WHAT

Index

- ABASSI, Rez : 328, 379.
ABDUL-MALIK, Ahmed : 73, 154, 167-168, 178, 225.
ABDULLAH, Ahmed : 382, 385.
ABERCROMBIE, John : 262, 312, 328, 376.
ABRAMS, Muhal Richard : 129, 265, 293, 319, 331.
ADAMS, George : 255, 265, 281, 334.
ADDERLEY, Cannonball : 53, 59, 61, 63, 65, 104, 125, 287, 295, 299-300, 307, 312-313, 325, 355, 361.
ADDERLEY, Nat : 295, 299-300.
ADORNO, Theodor Wiesengrund : 73, 159, 163, 169, 171, 211, 241, 311, 384.
AGULHON, Franck : 264.
AKIYOSHI, Toshiko : 216, 377.
AKLAFF, Pheeroan : 374, 382.
ALEXANDER, Eric : 300.
ALEXANDRIA, Lorez : 352.
ALI, Amin : 334.
ALI, Muhammad : 383, 386-388.
ALI, Rashied : 117, 128-132, 134, 148, 151, 155-156, 174, 178, 188, 207, 255, 260, 271, 281-282, 289, 309, 316, 319, 342-343, 351, 359, 382-384.
ALIAS, Don : 290, 292.
ALLEN, Carl : 300.
ALLEN, Daavid : 322.
ALLEN, Eddie : 300.
ALLEN, Geri : 190, 205, 207, 240, 288, 313, 342, 353.
ALLEN, Lee : 351.
ALLISON, Mose : 266.
ALTMAN, Robert : 210-211.
ALTSCHUL, Barry : 376.
AMMONS, Gene : 15, 200, 328, 351.
ANDERSEN, Arild : 286.
ANDERSON, Fred : 256.
ANDERSON, John H. : 261.
ANDERSON, Sleepy : 329.
AOKI, Tatsu : 331.
APPLETON, Ray : 384.
ARMSTRONG, Louis : 49, 88, 139, 183, 197, 199, 202, 205, 212-213.
ARVANITAS, Georges : 307, 388.
ASHTON, Gene Y. : 383.
ASSELIN, Jean-Paul : 348.
ATKINS, Chet : 362.
AUGUSTIN (Saint) : 163, 176.
AUMONT, Jacques : 203.
AVAKIAN, George : 55, 57.
AVENEL, Jean-Jacques : 312.
AVICE, Yvan : 336.
AYLER, Albert : 39, 109, 146-147, 151-152, 155-156, 163, 169, 176-177, 181, 201, 260, 269, 273, 276, 288-289, 311, 319, 321, 333, 335, 341-342, 355, 358-359, 380-382, 384, 388.
AYLER, Donald : 260, 382.
BACHELARD, Gaston : 194.
BACON, Francis : 8.
BADIOU, Alain : 8.
BAILEY, Benny : 273.
BAILEY, Derek : 337.
BAILEY, Donald : 41.
BAILEY, Victor : 279.
BAKER, Chet : 18, 54, 234, 270, 312, 381.
BAKER, Newman : 294.
BAKER, Taylor : 294.
BALAKRISHNA, Khalil : 286.
BALLARD, Jeff : 379-380.
BALLIETT, Withney : 58.
BANG, Billy : 319-320, 381.
BANGS, Lester : 138, 165, 211.
BARAKA, Amiri : Voir JONES, LeRoi.
BARBIERI, Gato : 193, 256-257, 269, 282, 284, 314, 325, 335, 342, 360.
BARKER, Thurman : 353.
BARON, Joey : 278, 317.
BARRAQUÉ, Jean : 13.
BARRON, Kenny : 259, 267, 332.
BARRY, Robert : 256, 273.
BARTHES, Roland : 88, 89, 226, 360.
BARTÓK, Béla : 81, 93, 205.
BARTZ, Gary : 69, 166, 257-259, 280, 290, 295, 299, 308, 347, 358-360.
BASIE, Count : 19, 199, 201, 306, 327-328.
BASS, Fontella : 335, 355.
BATAILLE, Georges : 10, 159.
BATTLE, Bobby : 283, 333, 335.

BAUDELAIRE, Charles : 13, 159, 204, 218, 228, 309.
 BAUDRILLARD, Jean : 217.
 BAYARD, Edwin : 308.
 BEAUCHAMP, Chicago : 364.
 BECHET, Sidney : 201.
 BECK, Jeff : 293, 378.
 BECK, Joe : 224-225, 356, 368.
 BECKETT, Samuel : 8.
 BEETHOVEN, Ludwig van : 9, 102, 140, 194, 239.
 BEIRACH, Richard : 310, 312.
 BELLSON, Louie : 375.
 BELMONDO, Lionel : 122, 259-260, 307.
 BELMONDO, Stéphane : 259-260, 307.
 BELOGENIS, Louie : 260.
 BENJAMIN, Walter : 10, 228.
 BENNINK, Han : 273.
 BENSON, George : 224, 272, 280, 368.
 BENTON, Walter : 261.
 BENVENISTE, Émile : 189.
 BERG, Alban : 241.
 BERG, Bob : 193, 261-263, 323, 356.
 BERGER, Karl : 237, 382.
 BERGERON, Chuck : 324.
 BERGEROT, Franck : 62, 226-227.
 BERGMAN, Borah : 330-331, 342.
 BERGONZI, Jerry : 193, 262-263.
 BERGSON, Henri : 162.
 BERIO, Luciano : 113, 272.
 BERLIOZ, Hector : 21.
 BERNE, Tim : 356.
 BERNSTEIN, Leonard : 247.
 BERNSTEIN, Steven : 354.
 BERRY, Chu : 319.
 BERTOLUCCI, Bernardo : 257.
 BEUF, Sylvain : 263-264.
 BINNEY, David : 264-265, 347, 380.
 BISHOP, Jeb : 273.
 BISHOP, Walter : 45, 50.
 BISIO, Mike : 322.
 BLACK, James : 307.
 BLACK, Jim : 277.
 BLACKMAN, Cindy : 258-259, 271, 316-318.
 BLACKWELL, Ed : 81-82, 141, 188-189, 312, 316, 348-350, 382.
 BLADE, Brian : 205, 287, 346, 350.
 BLAKE, Alex : 360.
 BLAKE, Ran : 207, 281.
 BLAKE, Seamus : 380.
 BLAKEY, Art : 28, 33, 44-45, 50, 72, 78, 120, 123, 137-138, 294, 299-300, 324, 326, 367, 373.
 BLANCHARD, Terence : 294, 326.
 BLANCHOT, Maurice : 115, 222, 243, 246, 251.
 BLEY, Carla : 221, 257, 274, 290, 365-366, 382.
 BLEY, Paul : 46, 77, 81, 130, 290, 337, 376.
 BLOND, Ache Rap : 177.
 BLOSSOM, Cherry : 199.
 BLUIETT, Hamiet : 265-266, 333-334, 347, 353.
 BLYTHE, Arthur : 266-267, 282, 286, 333, 347.
 BOLAND, Fancy : 328.
 BOLTRO, Flavio : 276.
 BONI, Raymond : 301, 321.
 BONNEFOY, Yves : 5.
 BONNER, Joe : 294.
 BORCA, Karen : 320.
 BOSTIC, Earl : 15, 95, 266.
 BOUCOURECHLIEV, André : 102.
 BOULANGER, Lili : 259.
 BOULEZ, Pierre : 96, 108-109, 157, 167, 186, 188, 196, 203, 213.
 BOURELLY, Jean-Paul : 359.
 BOWIE, David : 356.
 BOWIE, Lester : 266, 329.
 BOWMAN, Chris : 265.
 BOYKINS, Ronnie : 221.
 BRACKEEN, Charles : 304.
 BRACKEEN, Joanne : 309, 347.
 BRADEN, Don : 267, 386.
 BRADFORD, Bobby : 335.
 BRADFORD, Kirt : 351.
 BRAHEM, Anouar : 284-286, 376.
 BRAMERIE, Thomas : 264.
 BRAMLETT, Delanay : 361.
 BRAND, Dollar : 257, 365, 374, 382 (voir aussi IBRAHIM, Abdullah).
 BRAXTON, Anthony : 150, 157, 188, 237, 353.
 BRAZIL, Joe : 128-129, 154.
 BRECKER, Michael : 193, 244, 261, 264, 267-269, 278, 292, 312, 315-316, 323, 325-327, 345, 357, 361, 388.
 BRECKER, Randy : 262, 264, 268, 304, 378.
 BRETON, André : 110, 205, 341.
 BREUKER, Willem : 355.
 BRIDGEWATER, Dee Dee : 286, 295.
 BRIMFIELD, Billy : 256.
 BROOKS, Tina : 271, 280.
 BRÖTZMANN, Peter : 336, 388.
 BROWN, Cameron : 317, 381.
 BROWN, Clifford : 18, 27, 33, 39-40, 44, 54, 59, 197, 261, 305.
 BROWN, Donald : 300.
 BROWN, Guillermo E. : 383-384.
 BROWN, James : 172, 184, 265, 293, 355.
 BROWN, Marion : 130, 154, 177, 209.
 BROWN, Rap : 200.
 BROWN, Ray : 41, 332.
 BROWN, Roy : 84.
 BROWN, Ruth : 352.

BROWN, Ted : 277.
 BRUBECK, Dave : 262-263.
 BRUCE, Jack : 377.
 BRYANT, Bobby : 351-352.
 BUCKLEY, Tim : 362.
 BUCKNER, Thomas : 329-331.
 BUIN, Yves : 72, 181.
 BUNNETT, Jane : 350.
 BURRELL, Dave : 222, 335, 345.
 BURRELL, Kenny : 27, 271-272, 351-352.
 BURROWES, Roy : 348.
 BURTON, Gary : 257, 273.
 BURTON, Ron : 381.
 BUSHELL, Garvin : 108, 110, 125, 153-154, 167-168.
 BUTLER, Frank : 128-129, 154, 329.
 BUTLER, Henry : 308.
 BYARD, Jaki : 280-281.
 BYAS, Don : 17, 273, 328, 374.
 BYRD, Donald : 28, 85, 119, 259, 351, 373, 386.
 CABLES, George : 229, 338, 340.
 CAGE, John : 82.
 CAHEN, François : 322.
 CAINE, Uri : 347, 379.
 CALDERAZZO, Joey : 263, 325-326.
 CANETTI, Elias : 194.
 CANTAT, Bertrand : 355.
 CAPOTE, Truman : 112.
 CARINI, Stéphane : 371.
 CARLES, Philippe : 109, 115, 136-137, 142, 148, 177, 206, 210, 275, 371.
 CARMICHAEL, Stokely : 177.
 CARR, Ian : 50, 54.
 CARR, Leroy : 194, 363.
 CARRIER, François : 350.
 CARRINGTON, Terri : 378-379.
 CARROTHERS, Bill : 247.
 CARTER, Benny : 31, 59, 213, 234, 266, 295, 337, 351.
 CARTER, Betty : 267, 300.
 CARTER, James : 210-211, 269-270, 345.
 CARTER, John : 335.
 CARTER, Ron : 47, 55, 118, 141, 167, 191, 224, 279, 299-300, 324, 367-368, 372, 387.
 CASTELAIN, Maurice : 223.
 CASTELLANO, Tony : 375.
 CAVANAUGH, Archie James : 341.
 CECCARELLI, André : 264, 303.
 CELAN, Paul : 190.
 CÉLÉA, Jean-Paul : 311-312.
 CERBENKA, Ken : 263.
 CÉZANNE, Paul : 385.
 CHADBOURNE, Eugene : 216, 277, 319-320, 380-381.
 CHALOFF, Serge : 29.
 CHAMBERS, Dennis : 119, 262, 279.
 CHAMBERS, Joe : 291.
 CHAMBERS, Paul : 15, 25-27, 52, 65, 93, 97-98, 153, 307, 368.
 CHARLES, Daniel : 240.
 CHARLES, Dennis : 320, 335, 380.
 CHARLES, Ray : 329.
 CHARLES, Teddy : 26.
 CHAUNCY, Paul : 314.
 CHAUTEMPS, Jean-Louis : 136, 178.
 CHEEK, Chris : 380.
 CHERRY, Don : 37, 41, 71, 81-83, 118, 129-130, 145, 148, 156, 175, 177, 215, 221, 256-257, 284-285, 319, 321, 340, 348, 358, 360, 382.
 CHERRY, Vattel : 289.
 CHESTNUT, Cyrus : 259, 270, 387.
 CHEVILLON, Bruno : 278.
 CHINMOY, Sri : 164-165.
 CHRISTENSEN, Jon : 284, 286.
 CLARK, Sonny : 15, 27, 35, 75, 85, 93.
 CLARKE, Kenny : 45, 328.
 CLARKE, Stanley : 345, 362.
 CLOONEY, Rosemary : 39.
 COBB, Jimmy : 53, 63-65, 67, 69, 98, 301.
 COBHAM, Billy : 268, 280, 362, 369.
 COHEN, Sylvie : 272.
 COHN, Al : 29-30, 231, 329.
 COHN, Steve : 319.
 COKER, Dolo : 329.
 COLE, Richie : 216, 337, 340, 381.
 COLEMAN, George : 54, 68, 119, 193, 261, 264, 270, 276, 298, 332, 343, 352.
 COLEMAN, Ira : 343.
 COLEMAN, Ornette : 34, 36-37, 43, 46, 71, 81-83, 97, 119, 135-137, 139, 141, 144, 148, 150, 157, 182, 185, 187, 189, 199, 209, 230, 263, 273, 276, 282, 284, 306, 311-312, 315, 319-320, 324, 326, 329-330, 334, 346, 348-350, 356, 365, 384.
 COLEMAN, Steve : 106, 119, 139, 158, 163, 168, 184, 190, 210, 216, 264, 271, 304, 353, 378.
 COLIANNI, John : 377.
 COLLETTE, Buddy : 141.
 COLLEY, Scott : 264, 271.
 COLLIGAN, George : 379.
 COLLINS, Judy : 356.
 COLTRANE, Alice : 42, 117-118, 128, 133-134, 165-167, 178, 207, 265, 271, 284, 288, 298-299, 319, 357, 359-360, 382, 384.
 COLTRANE, Ravi : 119, 175, 215, 271, 281, 301, 316, 325.
 COMOLLI, Jean-Louis : 109, 115, 136-137, 142-143, 148.
 CONDOUANT, André : 348.
 CONNORS, Norman : 360.
 CONSTABLE, Jessica : 277.

Table

Avant-propos	7
<i>Première partie</i>	
Portrait, territoire	11
<i>Chapitre 1</i>	
Portrait de l'artiste en jeune parkérien	15
<i>Chapitre 2</i>	
Unlike Sonny	33
<i>Chapitre 3</i>	
Miles et Trane	49
<i>Chapitre 4</i>	
Souveraineté de John W. Coltrane	71
<i>Chapitre 5</i>	
De l'entropie	93
<i>Chapitre 6</i>	
Anatomie d'un quartette	117
<i>Chapitre 7</i>	
Free Trane	135
<i>Chapitre 8</i>	
Une esthétique orphique	161
<i>Chapitre 9</i>	
Au Grévin du jazz	181
<i>Chapitre 10</i>	
Blue thrène	219
<i>Seconde partie</i>	
Parages, silhouettes	249
Enregistrements de John Coltrane	391
Index	425